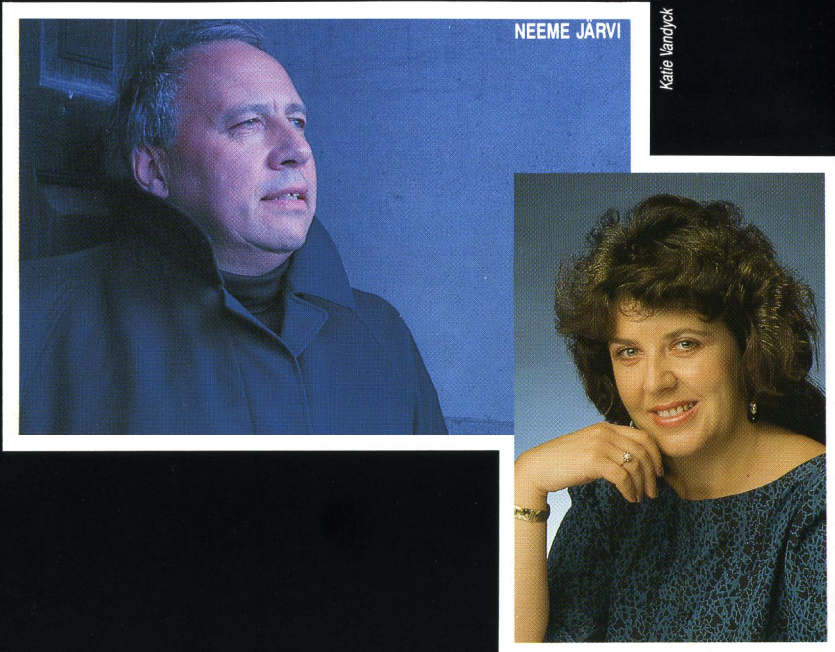


Chandos

CHAN 8834

R I C H A R D S T R A U S S

Chandos  
DIGITAL



NEEME JÄRVI

Kate Vandycyk

LINDA FINNIE

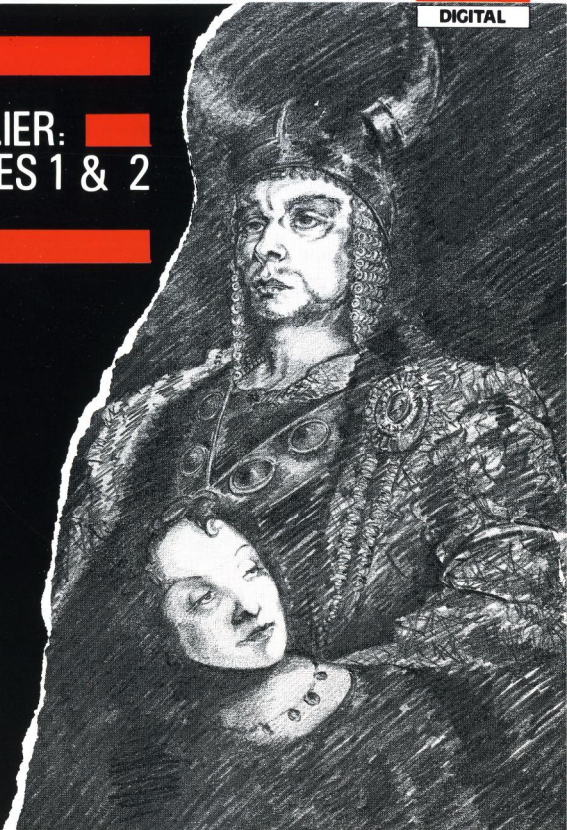
Fritz Curzon

MACBETH  
DER ROSENKAVALIER:  
WALTZ SEQUENCES 1 & 2  
NOTTURNO

LINDA FINNIE  
MEZZO-SOPRANO

NEEME JÄRVI

THE SCOTTISH  
NATIONAL  
ORCHESTRA



CHANDOS RECORDS LTD.  
Colchester · Essex · England

© 1990 Chandos Records Ltd. © 1990 Chandos Records Ltd.  
Printed in England

# RICHARD STRAUSS

1 **MACBETH**

**Symphonic Poem Op. 23** (19:47)  
*Symphonische Dichtung; Poème symphonique*

**DER ROSENKAVALIER Op. 59:**

2 **First Waltz Sequence** (11:58)

*Erste Walzerfolge; Première chaîne de Valses*

3 **Second Waltz Sequence** (8:17)

*Zweite Walzerfolge; Deuxième chaîne de Valses*

4 **NOTTURNO Op. 44 No.1** (18:32)

*words • Text • texte: Richard Dehmel*

TT = 59:00 DDD

**LINDA FINNIE** *mezzo-soprano*  
**SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA**  
Leader & violin solo (*Notturmo*), Edwin Paling  
**NEEME JÄRVI** *conductor*

## RICHARD STRAUSS (1864-1949)



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

In spite of its opus number, which is later than that of *Don Juan*, *Macbeth* was the first tone poem Strauss composed. The first sketches were made in 1887, a year after the symphonic fantasy *Aus Italien*, which Strauss described as the bridge to the 'completely new path' he was to take by following the example of Liszt and Wagner in developing the expressive element in music. He was particularly impressed by the way in which 'the poetic idea' simultaneously functioned as the structural element in Liszt's symphonic poems. *Macbeth*, a tone poem in one sectionalised movement, was his first essay in this form. It was completed in 1888, whereupon Strauss sent it to his mentor, the conductor and pianist Hans von Bülow, whose assistant conductor he had been at Meiningen in 1885-6. Bülow criticised the ending by pointing out that 'it is in order for an Egmont overture to end with a triumphal march celebrating Egmont's victory, but a symphonic poem called *Macbeth* cannot end with a triumphal march for Macduff'.

Strauss accepted the stricture. He was then at work on *Don Juan* and wrote to Bülow in August 1888: 'For the time being *Macbeth* lies contentedly buried in my desk... I still think it's better to follow

one's true artistic conviction and to have said something wrong up a blind alley than something superfluous while keeping to the old, well-trodden high road... The precise expression of my artistic ideas and feelings and stylistically the most self-reliant of all my works to date is *Macbeth*'.

Strange as it may seem today, Bülow was appalled by the music's dissonance. Strauss was impervious. He told his father: 'The adversaries' [his word for the critics] will have damned little time for *Macbeth*...



As for Bülow, his sensitive ears are a burden he must bear'. But he revised the ending and this version was twice played through, in January 1889 when he conducted it at Mannheim and some months later at Meiningen, when Fritz Steinbach rehearsed it. The first public performance was at Weimar, on 13 October 1890, with Strauss conducting. Still dissatisfied, he revised the scoring, completing this task in November 1891. The final version was performed in Berlin on 29 February 1892, when Strauss conducted the Berlin Philharmonic. He was delighted. 'The orchestra played wonderfully, the piece sounded fabulous', he wrote. Bülow was in the audience. 'It is a good piece after all', he said, and he reported to the publisher Spitzweg that *Macbeth* had had a 'colossal success. The audience roared for Strauss four times. The sound of the work too was — overwhelming'.

*Macbeth* does not slavishly follow the plot of the play. It is a character study of Macbeth and Lady Macbeth. The opening theme, a type of fanfare, represents kingship and is followed by two Macbeth themes, an aggressive one in D minor and one that subtly indicates the weakness in his character. Later he has a *dolce* theme which suggests that he had his good points. His wife is introduced in A major, an alluring, sensitive theme marked *appassionato, molto rubato*. Duncan's arrival at the castle precedes a lengthy development section ending with the knocking which alarms Macbeth after he has killed the king. Thereafter the protagonists' themes dominate until the coda depicting their death, with Macduff's triumph reduced to quiet fanfares. Macbeth's *dolce* theme ends the work.

An unusual feature of the scoring is the use of a bass trumpet, which Strauss had heard in Wagner's *The Ring* while working at Bayreuth in 1890. He incorporated it into his revision as 'the only possible bridge and intermediary between trumpets and trombones'.

It can scarcely be denied that the most popular music Strauss wrote was the string of waltzes which accompany much of the action in his opera *Der Rosenkavalier* (1909-10). Inevitably these gorgeous melodies were extracted from the score and arranged as concert suites. Purists may object, but the public loves them and Strauss himself both arranged and conducted them.

The history of the two waltz sequences — both Strauss's work — recorded here is complicated. In 1910, even before the tremendous success of the first performances of the opera, the conductor Otto Singer had arranged a suite of waltzes from Acts I and II. Strauss himself, in 1911, produced the arrangement known as the *Second Waltz Sequence*, which contained only the waltzes in Act III which accompany Octavian's preparations for making a fool of Baron Ochs and also Ochs's attempted seduction of "Mariandel" (Octavian in disguise). These are not just lifted from the opera score but contain new developments of the material. Strauss evidently regretted allowing Singer to work on Acts I and II and in 1944 he made his own *First*

*Waltz Sequence* 'with an extended new and brilliant ending' in order to elbow aside 'the Singer version with its clumsy transitions (badly constructed and worked out) which have irritated me for the last forty [actually 33] years'. In particular he objected to Singer's abridgement of the Prelude to Act I. The *First Waltz Sequence* had its first performance on 4 August 1946 by the London Philharmonic Orchestra conducted by Erich Leinsdorf.

*Notturmo* is the first of the two songs with orchestral accompaniment which form Strauss's Op. 44. The scoring is unusual: Strauss omits horns, trumpets and percussion, relying on three trombones to convey the nocturnal atmosphere. Composed with piano accompaniment on 11-12 July 1899 (six months after he had completed *Ein Heldenleben*), and orchestrated in Berlin on 16 September of the same year, *Notturmo* is a setting of a long poem by Richard Dehmel which the poet described to him as a 'romance "apparition"'. It is about a dream vision of Death who appears, in the guise of a beloved friend, in moonlight and playing the violin. Strauss omitted the first stanza and the last line because he thought the idea of the apparition as a dream weakened the poem's drama.

The song, one of Strauss's least known and most ambitious, was composed 'für tiefe Stimme' (for deep voice). It is bitonal, veering between the distant keys of F sharp minor and G minor, and there are pointers in the orchestration and the harmonies to the operas *Salome* and *Elektra*. Bare and bleak fifths form part of the orchestration of the introductory music. When the singer becomes aware of his dead friend, the solo violin enters on a high F sharp, slowly descending to lead into the song's main theme (at 'wie einst so mild'). In an impassioned series of climaxes, including an expanded and beautiful version of the main theme, the opposing keys strive for dominance. There is a long and chilly coda, with the bare fifths again in evidence, until the final chord of G minor.

The first performance was sung by the bass Baptist Hoffmann, with the Berlin Philharmonic conducted by Strauss, on 3 December 1900. That Strauss envisaged its also being sung by a woman is evidenced by the fact that the first performance of the voice-and-piano version — the work of Otto Singer — was given by the contralto Ernestine Schumann-Heink, who in 1909 was to create the role of Klytemnestra in *Elektra*. The song is dedicated to Anton van Rooy, who gave some of its early performances.

## RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Trotz seiner Opuszahl, die höher ist als die für *Don Juan*, ist *Macbeth* die erste Tondichtung, die Strauss komponierte. Die ersten Skizzen entstanden 1887, ein Jahr nach der symphonischen Fantasie *Aus Italien*, die Strauss als eine Brücke zu einem völlig neuen Weg beschrieb, den er einschlagen wollte, indem er dem Beispiel von Liszt und Wagner folgte, die das Ausdruckselement in der Musik ausbauten. Er war von der Art und Weise beeindruckt, wie der poetische Gedanke gleichzeitig als Bauelement in Liszts symphonischen Dichtungen funktionierte. *Macbeth*, eine Tondichtung in einem einzigen, in Abschnitte gegliederten Satz, war sein erster Versuch in der Form. Sie wurde 1888 fertiggestellt, und Strauss sandte sie seinem Mentor, dem Dirigenten und Pianisten Hans von Bülow, dem er 1885/86 in Meiningen als Dirigent assistiert hatte. Bülow kritisierte den Schluß, indem er darauf hinwies, "eine Egmont-Ouvertüre könne wohl mit einem Triumphmarsch des Egmont schließen, eine symphonische Dichtung *Macbeth* aber nicht mit dem Triumph des Macduff".

Strauss akzeptierte die Kritik. Er arbeitete zu der Zeit an *Don Juan* und schrieb an Bülow im August 1888: "*Macbeth* ruht einstweilen stillvergnügt in meinem Pult begraben... na, dann halte ich es immer noch für besser, nach seiner wahren künstlerischen Überzeugung vielleicht auf einem Irrweg etwas Falsches, als auf der alten ausgetretenen Landstraße etwas Überflüssiges gesagt zu haben... Der genaue Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens und im Stil das selbständigste und zielbewußteste Werk, das ich bis jetzt gemacht habe, ist *Macbeth*".

Auch wenn es uns heute merkwürdig vorkommt, Bülow war über die Dissonanz der Musik entsetzt. Strauss ließ sich nicht irremachen. Er schrieb an seinen Vater: "'Die Feinde' [so nannte er die Kritiker] werden sich verflucht wenig um *Macbeth* kümmern... Um die diesbezüglichen Marotten eines mit so empfindlichen Ohren behafteten Bülow kann ich mich doch wahrhaftig nicht mehr kümmern". Aber er revidierte den Schluß und diese Fassung wurde zweimal durchgespielt: im Januar 1889, als er sie in Mannheim dirigierte, und einige Monate später in Meiningen, wo Fritz Steinbach sie probierte. Die öffentliche Uraufführung fand am 13. Oktober 1890 in Weimar mit Strauss als Dirigenten statt. Er war jedoch immer noch unzufrieden und revidierte die Orchestrierung, womit er im November 1891 fertig wurde. Diese endgültige Fassung wurde am 29. Februar 1892 in Berlin aufgeführt, wo Strauss das Berliner Philharmonische Orchester dirigierte. Er war begeistert. "Das Orchester spielte wundervoll, das Stück klingt fabelhaft", schrieb er. Bülow war im Publikum. "Es ist doch ein gutes Stück", sagte er und berichtete dem Verleger Spitzweg: "Der Erfolg des *Macbeth* war heute Mittag kolossal! Strauss viermal hervor gerührt. Das Werk klang auch — überwältigend".

*Macbeth* folgt der Handlung des Dramas nicht sklavisch. Es ist eine Charakterskizze von Macbeth und Lady Macbeth. Das Einleitungsthema, eine Art Fanfare, repräsentiert Königtum, und ihm folgen zwei Macbeth-Themen, ein aggressives in d-Moll und eines, das unterschwellig auf die Schwachstellen in seinem Charakter hinweist. Später bekommt er ein *dolce*-Thema, das andeutet, daß er auch seine guten Seiten hat. Seine Gattin wird mit einem Thema in A-Dur eingeführt, verführerisch, gefühlsam und mit *appassionato*, *molto rubato* überschrieben. Duncans Ankunft in der Burg geht einem länglichen Durchführungsabschnitt voraus, der mit dem Klopfen, das Macbeth, nachdem er den König umgebracht hat, alarmiert. Danach herrschen die Themen der Hauptpersonen vor, bis in der Koda ihr Tod geschildert wird; Macduffs Triumph beschränkt sich nun auf eine leise Fanfare, und das Werk schließt mit Macbeths *dolce*-Thema.

Ein ungewöhnliches Merkmal in der Orchestrierung ist der Einsatz einer Baßtrompete, die Strauss, als er 1890 in Bayreuth arbeitete, in Wagners *Ring* gehört hatte. Er führte sie als die einzig mögliche Brücke und Vermittlerin zwischen Trompeten und Posaunen in seine Revision ein.

Man kann kaum verleugnen, daß die populärste Musik, die Strauss je schrieb, die Reihe von Walzern war, die fast die gesamte Handlung im *Rosenkavalier* (1909-10) begleiten. Es war unvermeidlich, daß diese herrlichen Melodien aus der Partitur entnommen und zu Konzertsuiten umgestaltet werden sollten. Puristen mögen sich daran stoßen, aber das allgemeine Publikum liebt sie, und Strauss selbst arrangierte und dirigierte sie.

Die Geschichte der beiden hier aufgenommenen Walzerfolgen — beide stammen aus Strauss' eigener Feder — ist kompliziert. 1910, noch vor dem ungeheuren Erfolg der ersten Vorstellungen der Oper, hatte der Dirigent Otto Singer eine Suite von Walzern aus Akt I und II zusammengestellt. Strauss selbst erstellte 1911 eine Bearbeitung, die als *Zweite Walzerfolge* bekannt ist und nur die Walzer aus Akt III enthält, die Oktavians Vorbereitungen, wie er Baron Ochs lächerlich machen will, und Baron Ochs' Versuch, "Mariandel" (Oktavian in Verkleidung) zu verführen, begleiten. Diese werden nicht einfach aus der Opernpartitur entnommen, sondern behandeln das Material völlig neu. Strauss bereute es anscheinend später, daß er Singer die ersten beiden Akte bearbeiten ließ und stellte 1944 seine eigene *Erste Walzerfolge* mit einem neuen, erweiterten und brillanten Schluß zusammen, um die Singer-Fassung mit ihren ungeschickten Übergängen (schlecht konstruiert und ausgeführt), die ihn in den letzten vierzig [in Wahrheit 33] Jahren geärgert hatten, zu verdrängen. Er nahm besonders an Singers Kürzung des Vorspiels zu Akt I Anstoß. Die *Erste Walzerfolge* erfuhr am 4. August 1946 mit dem London Philharmonic Orchestra unter Erich Leinsdorf seine Uraufführung.



*Notturmo* ist das erste der beiden Lieder mit Orchesterbegleitung, die Strauss' Opus 44 ausmachen. Die Besetzung ist ungewöhnlich: Strauss verzichtet auf Hörner, Trompeten und Schlaginstrumente und verläßt sich auf die drei Posaunen, um eine nächtliche Atmosphäre zu erwecken. *Notturmo* entstand am 11./12. Juli 1899 (sechs Monate nach der Vollendung von *Ein Heldenleben*) als Lied mit Klavierbegleitung und ist eine Vertonung eines langen Gedichtes von Richard Dehmel, das der Dichter ihm als eine phantastische "Erscheinung" beschrieb. Es schildert eine Traumvision des Todes, der in der Gestalt eines geliebten Freundes im Mondschein erscheint und mit der Geige aufspielt. Strauss ließ die erste Strophe und die letzte Zeile aus, denn er glaubte, daß die Idee der Erscheinung als Traumbild das dramatische Element der Dichtung abschwächte.

Dieses Lied, eines der am wenigsten bekannten und ambitionsesten in Strauss' Œuvre, wurde "für tiefe Stimme" komponiert. Es ist bitonal und schwankt ständig zwischen den weit entfernten Tonarten fis-Moll und G-Moll, und in der Orchestrierung und Harmonik finden sich Hinweise auf die Opern *Salome* und *Elektra*. In der Musik der Orchestereinführung finden sich leere, öde Quinten. Als der Sänger sich seines toten Freundes bewußt wird, setzt die Solo-Violine auf einem hohen Fis ein und gleitet langsam herab, um (bei "wie einst so mild") in das Hauptthema des Liedes überzuleiten. In einer leidenschaftlichen Folge von Höhepunkten, einschließlich einer erweiterten und herrlichen Version des Hauptthemas, kämpfen die beiden entgegengesetzten Tonarten um das Vorrecht. Bis zum Schlußakkord auf g-Moll gibt es eine lange, frostige Koda, in der die leeren Quinten wieder in Erscheinung treten.

Die Uraufführung am 3. Dezember 1900 wurde von dem Bassisten Baptist Hoffmann mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Strauss gesungen. Daß Strauss sich dieses Werk gleichfalls in der Interpretation einer Frau vorstellen konnte, erweist sich durch die Tatsache, daß die Uraufführung der Fassung für Singstimme mit Klavierbegleitung — das Werk Otto Singers — von der Altistin Ernestine Schumann-Heink gegeben wurde, die 1909 die erste Darstellerin der Klytemnestra in *Elektra* sein sollte. Das Lied ist Anton van Rooy gewidmet, der einige der frühen Aufführungen sang.

© 1990 Michael Kennedy  
Übersetzung: Renate Maria Wendel

## RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Contrairement à ce que son numéro d'opus, qui vient après celui de *Don Juan*, peut laisser supposer, *Macbeth* est, chronologiquement, le plus ancien des poèmes symphoniques de Strauss. Les premières ébauches datent de 1887, un an après la fantaisie symphonique *Aus Italien* dont le compositeur disait: "[c'est] le pont qui mène à un chemin tout neuf" — celui qu'il allait suivre, sur les traces de Liszt et de Wagner, en développant l'élément expressif de la musique. Les poèmes symphoniques de Liszt l'impressionnaient particulièrement par leur "idée poétique" qui servait en même temps d'élément structurel. *Macbeth*, un poème symphonique en un seul mouvement divisé en sections, fut son premier essai dans le genre. L'orchestration achevée en 1888, Strauss l'envoya à son mentor, le chef d'orchestre et pianiste Hans von Bülow, dont il avait été l'auxiliaire à Meiningen entre 1885 et 1886. Bülow critiqua durement la fin: comment un "poème symphonique intitulé *Macbeth* pouvait-il se terminer sur la marche triomphale de Macduff"?

Strauss, qui travaillait alors sur *Don Juan*, accepta la rebuffade et écrivit à Bülow, au mois d'août 1888: "Pour le moment *Macbeth* repose, gentiment, au fond d'un tiroir de mon bureau... N'empêche, je pense qu'il est mieux de suivre sa véritable conviction artistique et de dire quelque chose d'erroné conduisant à une impasse que de rester sur les vieux sentiers battus et de ne dire que du superflu... *Macbeth* exprime exactement mes idées et mes sentiments artistiques à ce jour, et, de style, c'est la plus indépendante de mes œuvres".

Aussi étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, la dissonance de la musique consternait Bülow. Quoi qu'il en fut, Strauss ne se laissa pas influencer; il expliquait à son père: "Les adversaires [son mot pour 'critiques'] n'auront pas un fichtre moment pour *Macbeth*... Quant à Bülow, s'il est affligé d'oreilles trop sensibles, tant pis pour lui". Mais il révisa quand même la fin de son poème; cette seconde version fut interprétée, d'un bout à l'autre, deux fois, en privé, au mois de janvier 1889 à Mannheim, sous la direction de Strauss, et quelques mois plus tard à Meiningen au moment des répétitions sous la direction de Fritz Steinbach. La première exécution publique eut lieu à Weimar, le 13 octobre 1890, Strauss dirigeait l'orchestre. Mais il n'était toujours pas satisfait. Il révisa encore la partition, et termina la tâche au mois de novembre 1891. La version finale fut interprétée à Berlin, le 29 février 1892, par le Philharmonique de Berlin sous la baguette de Strauss. Cette fois-ci il fut enchanté. On peut lire dans sa correspondance "l'orchestre a joué à merveille, et la musique est fabuleuse". Bülow était dans la salle: "C'est un beau morceau après tout" déclara-t-il, et à Spitzweg, l'éditeur: "*Macbeth* a remporté un succès colossal. Le public réclama Strauss quatre fois; l'œuvre aussi était — irrésistible!".

*Macbeth* ne suit pas servilement l'intrigue de la pièce; c'est plutôt une étude des caractères de Macbeth et de Lady Macbeth. Le thème d'ouverture, un genre de fanfare, représente la royauté. Il est suivi des deux thèmes de Macbeth: l'un, agressif, en ré mineur, et l'autre, plus subtil, indiquant sa faiblesse de caractère. Plus loin, un thème *dolce* suggère que le personnage avait également quelque bon côté. Sa femme est représentée par un thème en la majeur, séduisant, sensible, portant l'indication *appassionato, molto rubato*. L'arrivée de Duncan au château précède une longue section de développement qui se termine par les coups qui alarment profondément Macbeth après l'assassinat du roi. Ensuite les thèmes des protagonistes dominant jusqu'à la coda qui dépeint leur mort; le triomphe de Macduff est réduit à quelques fanfares légères. Le thème *dolce* de Macbeth met fin à l'ouvrage.

La mention d'une trompette basse, est certainement inhabituelle sur une partition orchestrale. Mais Strauss avait entendu cet instrument dans la Tétralogie wagnérienne, à Bayreuth en 1890. Il le fit donc figurer dans sa version révisée, parce qu'il était "le seul trait d'union et le seul intermédiaire possible entre les trompettes et les trombones".

Le chapelet de valse qui souligne une grande partie de l'action de *Der Rosenkavalier* (Le Chevalier à la rose), 1909-10, est la plus populaire des musiques de Strauss. Il est impossible de ne pas l'admettre, et par conséquent il était inévitable, qu'un jour, ces airs somptueux soient extraits de l'opéra pour former une suite orchestrale. Les puristes peuvent désapprouver, mais le public les aime. Strauss lui-même a écrit les arrangements et a dirigé leur exécution.

L'histoire des *Chaines de Valses* enregistrées ici — toutes deux l'œuvre de Strauss — est compliquée. En 1910, avant même le succès extraordinaire de l'opéra, le chef d'orchestre Otto Singer avait réalisé un arrangement des valse du premier et du deuxième actes. De son côté Strauss lui-même écrivit la *Deuxième chaîne de Valses*; un arrangement des valse du troisième acte qui accompagnent les préparatifs d'Octavian (il se travestit pour ridiculiser le Baron Ochs) et les tentatives du Baron Ochs pour séduire "Mariandel" (Octavian déguisé en fille). Strauss n'a pas seulement extrait les valse de la partition de l'opéra, il leur a ajouté de nouveaux développements. Il est certain qu'il regrettait d'avoir permis à Singer de s'occuper des valse des actes I et II. Aussi en 1944 créa-t-il sa propre *Première chaîne de Valses* à laquelle il donna "une nouvelle fin, plus longue et brillante" de façon à ce que la version de Singer "avec ses transitions maladroitement, mal construite et mal ficelée, qui [!] irritait depuis près de 40 ans" [33 en réalité] soit abandonnée. Ce qu'il lui reprochait surtout c'était le raccourcissement du Prélude du premier acte. La *Première chaîne de Valses* fut interprétée pour la première fois le 4 août 1946, par le *London Philharmonic Orchestra* sous la baguette d'Erich Leinsdorf.

*Notturmo* (Nocturne) est la première des deux mélodies avec accompagnement orchestral qui forment l'opus 44 de Strauss. L'orchestration est inhabituelle; Strauss n'utilise ni les cors, ni les trompettes, ni la percussion, il compte sur les trois trombones pour créer l'atmosphère nocturne qu'il désire. Composé d'abord pour voix et piano (11-12 juillet 1899, six mois après que *Ein Heldenleben* [Une vie de héros] fut achevée) et orchestré à Berlin le 16 septembre de la même année, *Notturmo* met en musique un long poème de Richard Dehmel. Le poète avait décrit son œuvre: "'apparition' romanesque". Il s'agit d'une vision onirique, la mort apparaît sous la forme d'un ami très cher qui joue du violon au clair de lune. Strauss en coupa la première strophe et la dernière ligne, car l'idée d'une apparition onirique affaiblissait le caractère dramatique du poème.

La mélodie, une des moins connues de Strauss, mais l'une des plus ambitieuses, est écrite '*für tiefe Stimme*' (pour voix profonde). Elle est bitonale, virant du ton de fa dièse mineur au ton éloigné de sol mineur. L'orchestration et l'harmonisation laissent anticiper les opéras *Salomé* et *Elektra*. Une partie de l'orchestration et de la musique d'introduction consiste de quintes mornes et dénudées. Lorsque l'interprète vocal prend conscience de la présence de l'ami mort, le violon solo fait son entrée sur un fa dièse aigu, et descend lentement au thème principal de la mélodie (à "wie einst so mild"). Dans la série de culminations exaltées — dont une très belle version élargie du thème principal — les tons opposés se livrent à une guerre de domination. Puis la coda, longue et glaciale, reprend les quintes dénudées, imposantes, et conduit au point final, un accord en sol mineur. A la Première, le 3 décembre 1900, les interprètes étaient la basse, Baptist Hoffmann et l'orchestre, le Philharmonique de Berlin sous la direction de Strauss. Il est évident que Strauss avait également en tête une voix de femme puisqu'à la Première de la version voix-et-piano — l'œuvre d'Otto Singer — l'interprète était le contralto Ernestine Schumann-Heink, qui, en 1909 allait créer le rôle de Clytemnestre, dans *Elektra*. La mélodie est dédiée à Anton van Rooy, qui fut l'un de ses premiers interprètes.





La lune était haut dans le ciel; le champ enneigé  
s'étendait autour de nous, blême et désert,  
blême et vide comme mon âme,  
car à côté de moi, aussi muette et farouche,  
aussi muette et froide que ma misère,  
comme décidée à ne jamais repartir,  
était assise et attendait, immobile, la mort.

Alors vint, aussi tendre qu'autrefois,  
aussi las et doux,  
de la nuit lointaine,  
aussi chargé de soucis,  
alors vint le souffle de son violon,  
et devant moi se dressa sa silhouette immobile.

Lui qui m'avait tressée comme un ruban,  
afin que je ne me fane pas  
et que mon cœur trouve la nostalgie,  
la grande nostalgie sans but:  
il était là, debout dans ce paysage désert,  
il était si morose et si solennel,  
il ne levait pas les yeux et ne me saluait pas,  
il égrenait seulement ses notes,  
qui pleuraient dans la fraîche campagne,  
et seule me regardait,  
sur son front,  
telle un œil vide et terne,  
la marque sombre de la profonde blessure.

Et le chant morose se fit plus morose encore,  
et ruissela,  
brûlant, et crût et s'enfla,  
si brûlant et si intense,  
comme la vie, qui rougit d'amour.

## NOTTURNO

Hoch hing der Mond; das Schneegefild  
lag bleich und öde um uns her,  
wie meine Seele bleich und leer,  
denn neben mir, so stumm und wild,  
so stumm und kalt wie meine Not,  
als wollt' er weichen nimmermehr,  
saß starr und wartete der Tod.

Da kam es her wie einst so mild,  
so müd' und sacht  
aus ferner Nacht,  
so kummerschwer  
kam seiner Geige Hauch daher  
und vor mir stand sein stilles Bild.

Der mich umflochten wie ein Band,  
daß meine Blüte nicht zerfiel  
und daß mein Herz die Sehnsucht fand,  
die große Sehnsucht ohne Ziel:  
da stand er nun im öden Land  
und stand so trüb und feierlich  
und sah nicht auf noch grüßte mich,  
nur seine Töne ließ er irr'n  
und weinen durch die kühle Flur,  
und mir entgegen starrte nur  
aus seiner Stirn,  
als wär's ein Auge hohl und fahl  
der tiefen Wunde dunkles Mal.

Und trüber quoll das trübe Lied  
und quoll  
so heiß und wuchs und schwoll,  
so heiß und voll,  
wie Leben, das nach Liebe glüht,

The moon hung high; the snowy field  
lay drear and desolate about us,  
as drear and empty as my soul,  
for by my side, as mute and fierce,  
as mute and cold as my anguish,  
as if nevermore wishing to move,  
sat Death, motionless and waiting.

As once before there came so soft,  
so weary and gentle  
from distant night,  
so laden with grief  
came thence the breath of his violin,  
and his silent image stood before me.

Who entwined me like a ribbon,  
that my flowering not wither,  
and that my heart find desire,  
great, all-embracing desire:  
he stood there now in the desolate land,  
stood so sad and solemn,  
and looked not up nor greeted me,  
only let his music drift  
and weep through the chill meadow,  
and all that stared at me  
from his brow,  
as if it were an empty, livid eye,  
the deep wound's darksome stain.

And the sad song flowed more sadly  
and flowed  
so ardent and grew and swelled  
so ardent and full,  
like life on fire for love,

comme l' amour, qui appelle la vie,  
la félicité dont il n' a pas encore goûté,  
si douloureux,  
si bouleversant,  
le chant ruissela,  
coula à grands flots  
et doucement, tout doucement, saigna  
et emporta, rouge et terne,  
dans le blême champ de neige,  
la marque sombre de la profonde blessure.

Et la main fatiguée glissa, plus fatiguée encore,  
et devant moi se leva  
un jour blême,  
un autre jour neuf et blême,  
dont la beauté, fanée,  
gisait là, dans le sable,  
là sa nostalgie s' oubliait,  
dans la démesure de sa mélancolie,  
et, fatiguée de ses tristesses,  
elle allait droit au but;  
et le chant larmoyant et bouleversant  
cria bruyamment et coula à grands flots  
et tira une plainte de ses cordes  
et son front saigna  
et pleura aussi  
dans mon désarroi immobile,  
comme si j' entendais un ordre,  
comme si je devais me réjouir de souffrir,  
prendre part à la faute de toute souffrance  
et à la chaude clémence de toute vie;  
pleurant et saignant, il se tourna alors  
vers la blême obscurité et blêmit.

wie Liebe, die nach Leben schreit,  
nach ungenossner Seligkeit,  
so wehevoll,  
so wühlend quoll  
das strömende Lied  
und flutete  
und leise, leise blutete  
und strömte mit  
in's bleiche Schneefeld rot und fahl  
der tiefen Wunde dunkles Mal.

Und müder glitt die müde Hand,  
und vor mir stand  
ein bleicher Tag,  
ein ferner, bleicher Jugendtag,  
da starr im Sand  
zerfallen seine Blüte lag,  
da seine Sehnsucht sich vergaß,  
in ihrer Schwermut Übermaß  
und ihrer Traurigkeiten müd'  
zum Ziele schritt;  
und laut aufschrie das weinende Lied,  
das wühlende, und flutete,  
und seiner Saiten Klage schnitt,  
und seine Stirne blutete  
und weinte mit  
in meine starre Seelennot,  
als sollt' ich hören ein Gebot,  
als müßt' ich jubeln, daß ich litt,  
mitfühlen alles Leidens Schuld  
und alles Lebens warme Huld;  
und weinend, blutend wandt' er sich  
in's bleiche Dunkel und verblich.

like love crying out for life,  
for bliss untasted,  
so woefully,  
so achingly  
the song's outpouring flowed  
and overflowed,  
and gently, gently bled  
and streamed,  
red and livid into the pale, snowy field,  
the deep wound's darksome stain.

And the weary hand moved more wearily,  
and before me stood  
a pale day,  
a far-off, pale day of youth,  
when his flowering lay motionless,  
withered in the sand,  
when his longing forgot itself,  
and overburdened by its melancholy  
and tired of its sadness,  
proceeded to its goal;  
and the weeping song cried out loud,  
the aching song, and overflowed,  
and his strings etched a lament,  
and his brow bled  
and wept with me  
in my paralysed soul's affliction,  
as though I should hear a commandment,  
as though I had to rejoice in my suffering,  
feel all suffering's guilt,  
and all life's warming grace;  
and weeping, bleeding, he turned towards  
the pale darkness, and faded.



Et en tremblant, j'entendis son chant  
venir vers moi puis s' éloigner.  
Et la plainte lointaine des longues harmonies  
devint si douce  
si frémissante;  
je sentis alors un souffle froid  
et l' air m' entoura  
horriblement,  
et tremblante, je voulais le voir maintenant,  
le voir aux aguets,  
lui qui était assis là, auprès de ma misère,  
et je me tournai:  
il était là, dénudé,  
le champ blême,  
lointain et morose,  
et la mort disparut elle aussi dans l' obscurité.  
La lune était haut dans le ciel;  
doux et las,  
le chant suppliant  
disparut dans la nuit vide,  
il partit et disparut,  
le chant suppliant de l' ami mort.

Und bebend hört' ich mir entgehn,  
entfliehn sein Lied.  
Und wie so zart,  
so zitternd ward  
der langen Töne fernes Flehn;  
da fühlt' ich kalt ein Rausches Wehn  
und grauenschwer  
die Luft sich rühren um mich her,  
und wollte bebend nun ihn sehn,  
ihn lauschen sehn,  
der wartend saß bei meiner Not,  
und wandte mich:  
da lag es kahl,  
das bleiche Feld,  
und fern und fahl,  
entwich in's Dunkel auch der Tod.  
Hoch hing der Mond,  
und mild und müd'  
hin schwand es in die leere Nacht,  
das flehende Lied,  
und schwand und schied,  
des toten Freundes flehendes Lied.

*Richard Dehmel*

And trembling I heard his song slip away from me  
and flee.  
And so tender,  
so tremulous were  
the long-held notes of distant entreaty;  
I felt the chill of delirium's breath  
and the dread-laden air  
stir about me,  
and trembling now desired to see him,  
see him listen  
who sat waiting in my affliction,  
and I turned:  
it lay deserted  
the drear field,  
and distant and pale,  
Death too vanished into darkness.  
The moon hung on high,  
and softly, wearily,  
it vanished into the empty night,  
the imploring song,  
and vanished and dissolved,  
the dead friend's imploring song.

Translation: Mari Prackauskas

**Other Releases in this Series:**

**Tod und Verklärung / Metamorphosen / Drei Hymnen**

Felicity Lott, soprano  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8734 CD; ABTD 1374 Cassette

**Der Rosenkavalier Suite / Salome's Dance / Suite from Capriccio**

Felicity Lott, soprano  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8758 CD; ABRD / ABTD 1397 LP & Cassette

**Ein Heldenleben / 4 Last Songs**

Felicity Lott, soprano  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8518 CD; ABRD / ABTD 1228 LP & Cassette

**Also Sprach Zarathustra / Don Juan / 2 Songs**

Felicity Lott, soprano  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8538 CD; ABRD / ABTD 1246 LP & Cassette

**Alpine Symphony / 4 Songs**

Felicity Lott, soprano  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8557 CD; ABRD / ABTD 1263 LP & Cassette

**Symphonia Domestica / Till Eulenspiegel / 2 Songs**

Felicity Lott, soprano  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8572 CD; ABRD / ABTD 1267 LP & Cassette

**Don Quixote / Romanze in F / 2 Songs**

Felicity Lott, soprano / Raphael Wallfisch, cello  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8631 CD; ABRD / ABTD 1320 LP & Cassette

**Aus Italien / 4 Songs**

Felicity Lott, soprano  
Scottish National Orchestra / Neeme Järvi  
CHAN 8744 CD; ABRD / ABTD 1383 LP & Cassette

- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ralph Couzens • Assistant Engineers: Ben Connellan & Richard Lee
- Editor: Jeffrey Ginn
- Recorded in the City Hall, Glasgow on 9 February 1989 (*Waltz Sequences*) & the Caird Hall, Dundee on 23-24 October 1989 (*Macbeth / Notturmo*)
- Front Cover Illustration & Sleeve Design by Penny Olymbios
- Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V JLB.



R. STRAUSS: MACBETH etc. - Finnie/SNO/Järvi

Chandos CHAN 8834

Chandos

**RICHARD STRAUSS**

CHAN 8834



- 1 **MACBETH**  
Symphonic Poem Op. 23 (19:47)  
*Symphonische Dichtung; Poème symphonique*
  
- 2 **DER ROSENKAVALIER Op. 59:**
- 3 **First Waltz Sequence** (11:58)  
*Erste Walzerfolge; Première chaine de Valses*
- 4 **Second Waltz Sequence** (8:17)  
*Zweite Walzerfolge; Deuxième chaine de Valses*
  
- 5 **NOTTURNO Op. 44 No.1** (18:32)  
*words • Text • texte: Richard Dehmel*

TT = 59:00 DDD

**LINDA FINNIE** *mezzo-soprano*  
**SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA**  
Leader & violin solo (*Notturmo*), Edwin Paling  
**NEEME JÄRVI** *conductor*

CHANDOS RECORDS LTD.  
Colchester • Essex • England

© 1990 Chandos Records Ltd. © 1990 Chandos Records Ltd.  
Printed in England

R. STRAUSS: MACBETH etc. - Finnie/SNO/Järvi

Chandos CHAN 8834